



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** W poszukiwaniu trzeciego sensu. O zjawisku interferencji sztuk w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza.

**Author:** Aleksandra Giełdoń-Paszek

**Citation style:** Giełdoń-Paszek Aleksandra (2014). W poszukiwaniu trzeciego sensu. O zjawisku interferencji sztuk w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. W: M. Krakowiak, A. Dębska-Kossakowska (red.), "Zobaczyć sens : studia o malarstwie, literaturze i życiu" (S. 231-239). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksandra Giełdoń-Paszek

Uniwersytet Śląski / Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

## **W poszukiwaniu trzeciego sensu O zjawisku interferencji sztuk w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza**

Jarosław Iwaszkiewicz przez literaturoznawców bywa określany jako „pisarz kultury”. Na takiej klasyfikacji zaważyła zarówno problematyka jego utworów i zainteresowania szeroko pojętą kulturą, jak i współegzystencja różnych dziedzin sztuki i ich wzajemna interferencyjność, która znalazła interesującą interpretację w jego dokonaniach literackich. Dotyczy to zwłaszcza muzyki i malarstwa, które w twórczości pisarza pojawiają się na równych prawach z tematyką o charakterze egzystencjalnym, a wręcz nierozzerwalnie się z nią wiążą. Poniekąd wynika to z faktu, że pisarz czuł się spadkobiercą modernistycznej idei *correspondence d'art*, ale także z osobistych zamięsowań i wrażliwości na sztukę. Pierwsze przykłady koegzystencji sztuk siostrzanych pojawiają się już we wczesnych utworach (*Oktostychy*), wówczas modernizującego estety, wernego ucznia Oskara Wilde’a. Po odrzuceniu tej formuły stylistycznej w połowie lat 20. pisarz podejmuje ciekawe eksperymenty ekspresjonistyczne, w których problem interferencji występuje z wielkim nasileniem, przybierając awangardową formę, czego najlepszym przykładem może być ówczesna proza poetycka, np. *Wieczór u Abdona*. W utworze tym, dedykowanym Witkacemu, opowieść fabularna budowana jest z zastosowaniem rytmu muzycznego, z nakładających się na siebie obrazów o niezwyklej kolorystyce. Przypomina to senną wizję o bardzo sugestywnym, onirycznym nastroju.

W ciągu swej długoletniej twórczości Iwaszkiewicz przekształca ideę korespondencji w interesującą formułę, określaną przez współczesną komparatystykę literacką jako interferencyjność. Interferencja sztuk w przypadku tej twórczości sprowadza się do eksperymentów formalnych (np. w zakresie muzyczności

wiersza czy zabiegów leksykalnych służących wizualizacji języka), staje się również metodą szukania w dziełach sztuk plastycznych głębszych doznań, prowadzących do odkrywania poprzez sztukę nowych sensów.

Temu aspektowi twórczości pisarza, szukaniu metafizycznych sensów poprzez koegzystencję sztuk, chciałabym poświęcić uwagę. Jednak przede wszystkim przedmiotem moich zainteresowań będzie realne doświadczenie estetyczne, rodzące się podczas obcowania z dziełami sztuki i muzyką, utrwalone w diarystyce pisarza i w jego relacjach podróżniczych. Prawdziwe doświadczenie jest źródłem późniejszych kreacji literackich, które często wiernie je oddają. Opisywane przez Iwaszkiewicza własne przeżycia estetyczne w kontaktach z dziełami sztuki mają charakter bezinteresownej estetycznej kontemplacji. Z kolei interpretacja dzieł plastycznych, odgrywających bardzo ważną rolę w życiu Iwaszkiewicza i w jego pisarstwie, czyniona przez pisarza wpisuje się w próby określania sensu otwartego, tzw. trzeciego sensu, jakie podejmował w swych poststrukturalistycznych analizach Roland Barthes. Iwaszkiewicz, nie znając pojęć francuskiego semiotyka, doszukuje się w dziełach plastycznych warstwy, którą określić można za Rolandem Barthes'em trzecim sensem (*sens obtus*). Terminem „trzeci sens” będę zatem posługiwać się w tym rozumieniu. Barthes, na fali krytyki strukturalizmu, zakładał trójfazowy proces analizy intersemiotycznej obrazu i tekstu. Wyróżniał operacje: 1) dekontekstualizacji i rekontekstualizacji (na poziomie komunikacyjnym), 2) poszukiwania intencjonalnego sensu symbolicznego (*sens obvie*), 3) poszukiwania trzeciego sensu (*sens obtus*)<sup>1</sup>. W fazie trzeciej Barthes zakładał swobodę interpretacji dzieła przez odbiorcę. Przyznawał odbiorcy prawo do szukania własnych sensów, wykraczających poza usytuowanie strukturalne w dziele. Według Barthes'a trudny do zdefiniowania trzeci sens zależy od podmiotu patrzącego, w którym wyzwala ciąg skojarzeń i refleksji, jest wartością dodatkową objawiającą się w trakcie obcowania z tekstem lub dziełem wizualnym, wykracza poza kulturę i wiedzę. Jest rodzajem poetyckiego uchwycenia sensu dzieła. W odróżnieniu od dwóch pierwszych poziomów: komunikacji i znaczeniowości, trzeci poziom, który generuje trzeci sens, Barthes nazywa poziomem potencji znaczenia (*signifiance*). Trzeci sens jest sensem otwartym, nieustrukturalizowanym. Decydują o nim intuicyjnie rejestrowane przez patrzącego elementy wizualne, składające się na trudny do wyrażenia klimat dzieła. Teoria Barthes'a znalazła zastosowanie w wielu analizach literackich, zwłaszcza w kontekście ich inspiracji malarstwem<sup>2</sup>.

Iwaszkiewicz wielokrotnie opisywał w swych *Dziennikach*, a także w literaturze podróżniczej stan, w jaki wprawia go obcowanie z dziełem sztuki.

<sup>1</sup> Artykuł R. Barthes'a ukazał się w „Cahiers du Cinema” w lipcu 1970 roku. Wydanie polskie: R. BARTHES: *Trzeci sens*. Tłum. R. WYBORSKI. „Kino” 1971, nr 11.

<sup>2</sup> Por. A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2011; A. PILCH: *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*. Kraków 2011.

Jego analizy dzieł sztuki, stosując kategorie Barthes'a, często przypominały poszukiwania owej nieuchwytnej struktury, decydującej o wyjątkowości dzieła. Doświadczenia takie są także udziałem bohaterów jego prozy i podmiotów lirycznych w poezji. Aktom głębokiej kontemplacji dzieła często towarzyszą doznania muzyczne, zapachowe, a nawet smakowe<sup>3</sup>. One są źródłem przekonujących, sensualnych opisów w prozie pisarza. Zwłaszcza dźwięk jest dla Iwaszkiewicza nieodłącznym elementem doznania estetycznego związanego z kontaktem ze sztukami wizualnymi. Analizując dzieła sztuki, pisarz często czynił odniesienia do utworów muzycznych. Na przykład przy oglądaniu dzieł Rafaela w Galerii Pittich czyni uwagę, że odbiera się je w trzech etapach jak dzieła Mozarta. Najpierw jest etap lubienia, później dystansu, trzeci etap to rozumienie<sup>4</sup>. Znamienny jest także opis obrazu w opowiadaniu *Bilek*.

Obraz nazywał się *Plawienie koni* i przedstawiał prawdopodobnie zakątek stawu w Kukułce, z olbrzymim kawałem mazowieckiego nieba, rozciągającego się nad tym stawem i nad paru końmi, które się w tym stawie taplały. Koni było pięć sztuk, dwa trochę dalej się pochylając piły wodę, dwa obok siebie, piękny gniadosz i srokata klacz z wygiętą szyją, uniosły głowy i jak gdyby nasłuchiwały, a trochę z boku, na zupełnie płytkiej wodzie stał młody karosz dźwigając na karku małą figurkę małego pastucha. I teraz, i zawsze, siedząc przed tym obrazem dziadka, pan Ignacy zastanawiał się, na czym polegała muzyka tego malarstwa. Bo obraz grał. A raczej brzmiała w nim jednotonna nuta, dzwoniąca pełnią i brzmiąca razem z wodą stawu, nagim torsem chłopca, wierzbami na dalekim brzegu i płachtą nieba, po której płynęły spokojnie, harmonijne, przedwieczne, letnie obłoki. Zastanawiał się nad tym, na czym polegał czar obrazów dziadka, skąd się brała ta nuta stała, ów *cantus firmus*, która brzmiała jak w mazurkach Chopina. Bo mazurki Chopina, tak rozmaite, tak różne, tak pokrętnie przewalające się przez różne tonacje i modulacje, mają jeden wewnętrzny ton, który nadaje im wszystkim razem jesienny czar. Obrazy dziadka łączyła letnia, równie głęboko brzmiąca, mazowiecka nuta<sup>5</sup>.

Jest to opis obrazu, ale opisów przyrody czy realnych sytuacji stylizowanych niemal na gotowe do malowania kompozycje jest w prozie pisarza całe mnóstwo. Iwaszkiewicz świadomie nawiązuje do różnych stylistyk malarskich, przepłatając wszystko doznaniem muzycznymi, smakowymi, zapachowymi. Muzy-

<sup>3</sup> Na przykład w ostatnim tomie *Dzienników* pisarza, pod datą 2 lutego 1955 roku, znajduje się znamienny zapis o doznaniu wywołanym widokiem dziedzińca bazyliki św. Piotra w Rzymie z kolumnadą Berniniego. Bezpośrednio poprzedzało go obcowanie ze sztuką zgromadzoną w Muzeum Watykańskim. Widokowi towarzyszył dźwięk kropel deszczu. Był on niezbędnym komponentem całości. Iwaszkiewicz zanotował: „Ten widok w okrągłej arkadzie, pod którą stałem, chciałbym namalować. Ale wtedy nie byłoby dźwięku?” J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911–1955*. Warszawa 2007, s. 463.

<sup>4</sup> IDEM: *Książka o Sycylii*. Warszawa 2000, s. 48.

<sup>5</sup> IDEM: *Bilek*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5. Warszawa 1980, s. 355.

ka jest nie tylko ozdobnikiem utworów poetyckich i prozatorskich, ale zaznacza swą obecność w strukturze fikcji literackiej (pisarz przywołuje co rusz utwory muzyczne lub sylwetki kompozytorów), staje się elementem poezjotwórczym, tematem, żywiołem i tworzywem wierszy, kreuje ich atmosferę, przenosi się na strukturę formalną literatury, jest jej modelem konstrukcyjnym. Muzyczność języka pisarza polegała na stosowaniu metafor muzycznych, na wyszukanej budowie zdań i kompozycji, na rytmach wewnętrznych, czyli budowaniu utworów literackich opartych na morfologii dzieła muzycznego. Problem ten doczekał się szerokiego opracowania, czego nie można powiedzieć o sztukach plastycznych<sup>6</sup>.

Idea synestezji, którą przewrotnie określił pisarz w *Annie Grazzi*: „freski Frescobaldiego, muzyka Masaccia”, niemal samoczynnie ujawnia się podczas obcowania z dziełem sztuki plastycznej<sup>7</sup>. Niezwykle instruktywne są tu opisy doznań estetycznych, będących udziałem samego Iwaszkiewicza, zanotowane w *Dziennikach* i w relacjach podróżniczych z Włoch, zawartych w *Podróżach do Włoch* i *Książce o Sycylii*. Uderzającą cechą tych relacji jest zespolenie zabytku czy też dzieła sztuki z osobą piszącego<sup>8</sup>. Koncentracja i kontemplacja, które mu towarzyszą, były wielokrotnie opisywane przez samego Iwaszkiewicza w książkach włoskich jako jego charakterystyczne zachowanie i reakcja na dzieło sztuki. Z ich kart wyłania się obraz pisarza spacerującego lub siedzącego przed obiektem, często przez bardzo długi czas i oddającego się wyłącznie kontemplacji. Wielokrotnie wracał też, jeśli okoliczności na to pozwalały, do wybranego obiektu (np. metop z Selinuntu, obrazów Caravaggia, Correggia i innych). Bezpośredni kontakt z żywym dziełem, rozpamiętywanie jego własności zewnętrznych (tego, co historia sztuki nazwałaby formalną strukturą dzieła), a także warstwy narracyjnej, czasami wewnętrzny dialog z dziełem, całkowicie na długi czas pochłaniały pisarza. Można zakładać, że taki opis literacki

<sup>6</sup> O relacjach muzyki i poetyki Jarosława Iwaszkiewicza wypowiadali się wielokrotnie badacze jego twórczości. Por. H. ZAWORSKA: *Muzyka jako wtajemniczenie (Powojenne opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza)*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983, s. 179—189; J. OPALSKI: „Sprawiedliwość w pięknie”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. W: *O twórczości...*, s. 191—205; J. SKARBOWSKI: *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. „Poezja” 1978, nr 4; B. POCIEJ: *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce*. W: *O twórczości...*; J. WALDORFF: *Iwaszkiewicz i muzyka*. „Nowe książki” 1984, nr 4; A. MATRACKA-KOŚCIELNY: *O dźwiękowych transformacjach poezji Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1988, nr 2; EADEM: *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości J. Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1990, nr 2; J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności „Nieba”*. W: *Skamander*. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. OPACKI, A. NAWARECKI. Katowice 1993; A. DZIADEK: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.

<sup>7</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Anna Grazzi*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 2. Z serii: *Dzieła...*, s. 174.

<sup>8</sup> Zwróciła na to uwagę D. KOZICKA: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003, s. 197.

pokrywał się ze stanem faktycznym i że tak przebiegał proces obcowania ze sztuką.

Liczne teorie przeżycia estetycznego, niezależnie od różnic występujących między nimi, dobitnie podkreślają akt kontemplacji jako niezbędny w świadomym procesie odbioru dzieła sztuki. W przypadku Iwaszkiewicza kontemplacja ta ma wiele cech wspólnych ze stanem opisywanym przez Schopenhauera w jego fundamentalnym dziele *Świat jako wola i wyobrażenie*. W ujęciu Schopenhauerowskim w akcie kontemplacji estetycznej ustaje działanie popędów, uwaga jest całkowicie skoncentrowana na dziele sztuki. Schopenhauer podkreślał także poznawczy charakter aktu kontemplacji estetycznej, której zwieńczeniem jest poznanie stałych wartości przedmiotu, a przez to stałych idei, stanowiących wzór rzeczywistości. Kontemplacji towarzyszy poczucie zaniku własnego, podmiotowego „ja”, które staje się głównym czynnikiem przyjemności estetycznej.

Następuje — pisze Maria Gołaszewska — niejako kontemplacyjne utożsamienie się z przedmiotem — człowiek zatracą swą indywidualność, istnieje jedynie jako „zwierciadło przedmiotu”, w bezinteresownej (nie uwzględniającej faktu rzeczywistego istnienia świata) intuicji staje się czystym podmiotem doznania, pozbawionym woli i pragnień, niezależnym od wszelkich relacji praktycznych. [...] Kontemplacja ta nie ma charakteru emocjonalnego — w przeżyciu estetycznym człowiek pozostaje uczuciowo chłodny, rozkosz pochodzi z intuicyjnego zbliżenia się do kontemplowanego przedmiotu<sup>9</sup>.

Adekwatna do charakteru kontemplacyjnej percepcji dzieła u Iwaszkiewicza zdaje się też być psychofizjologiczna teoria wczucia, zwłaszcza w ujęciu Roberta Vischera i Johanna Volkelta. Teoria *Einfühlung* popularna była na początku XX wieku, lecz miała swe korzenie w poglądach romantyków. Wczucie polega na przeniesieniu swoich własnych stanów emocjonalnych, doznań, uczuć na przedmiot, który zostaje w ten sposób ożywiony, a następnie poddany kontemplacji. Choć to odbiorca przerzuca swoje nastroje na przedmiot, jednak ulega on złudzeniu, że to ów przedmiot estetyczny przemawia do niego, że komunikuje mu niejako pewną szczególną treść<sup>10</sup>. W ujęciu Volkelta przedmiot, nawet posiadający właściwości artystyczne, musi spełniać pewne warunki, aby zawiązała się owa szczególna więź z odbiorcą. Stosując kryteria Volkelta, najważniejsze z nich, w kontekście wyborów obiektów do kontemplacji dokonywanych przez Iwaszkiewicza, wydają się być: jedność formy i zawartości (treść) dzieła oraz doniosłość egzystencjalna treści<sup>11</sup>. Można wymienić tu jeszcze kategorię, o której Volkelt nie mówi, a która miała istotny wpływ na estetyczne wybory Iwasz-

<sup>9</sup> M. GOŁASZEWSKA: *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Warszawa 1983, s. 320.

<sup>10</sup> Taką „rozmowę” prowadzi z Iwaszkiewiczem metopa z Selinuntu. J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 107.

<sup>11</sup> M. GOŁASZEWSKA: *Zarys estetyki...*, s. 324.

kiewicz — owo wielokrotnie podkreślane zachwycenie się innością, szczególnością ukrytą w gąszczu treści lub konwencjonalnych cech formalnych lub tak dobitnie uderzających swą emocjonalną prawdą jak obrazy Caravaggia.

W ujęciu fenomenologicznym sformułowanym przez Romana Ingardena kontemplacja jest ostatnią fazą przeżycia estetycznego<sup>12</sup>. Poprzedzają ją: emocja wstępna, a następnie skupione oglądanie (w tej fazie następuje proces intensyfikacji emocjonalnej, porównywalny z „wczuciem”). Warto przypomnieć w tym miejscu deklarowany przez pisarza sposób zwiedzania zabytków: „trzeba się powoli oswajać, zaznajamiać z nimi, aby potem powracać do nich i witać już jak starych znajomych. Należy oczywiście wybierać to, co najbardziej przemawia do serca”<sup>13</sup>. Faza kontemplacji w poglądach Ingardena jest intencjonalnym odczuwaniem już ukonstytuowanego przedmiotu estetycznego. Ukonstytuowanie to dokonuje się w fazie drugiej. Kontemplacja jest też momentem, w którym dochodzi do odkrycia, objawienia ponadczasowych wartości dzieła. W przypadku Iwaszkiewicza dotyczy to zarówno wartości artystycznych, jak i kulturowych. Ów pogłębiony odbiór, dokonywany poprzez kontemplację i nieustanne obcowanie z dziełem — zanurzenie w jego materii, bliskie są postawie, jaką proponuje hermeneutyka tym bardziej, że skądinąd wiadomo, że Iwaszkiewicz nie przygotowywał się w jakiś szczególny sposób merytorycznie do kontaktu z określonymi dziełami sztuki. Pisarz wielokrotnie przyznawał, że umiejętność patrzenia na sztukę była zasługą Józefa Rajnfelda, w którego towarzystwie zwiedzał także Luwr i galerie paryskie.

To wtedy pewno utrwaliłem w sobie przekonanie, że o piękności obrazu rozstrzyga nie tylko to, co i jak jest na nim namalowane, ale to, co tkwi w nim gdzieś w głębi, z pozoru niewidzialne i niewidoczne<sup>14</sup>.

To chyba też zasługa Józefa Rajnfelda, pierwszego *cicerone* pisarza ze Stawiska po sztuce włoskiej, że odbiór dzieła sztuki był w przypadku pisarza tak emocjonalny. Rajnfeld płaczący przy dziele Michała Anioła jest wymownym dowodem, jak dogłębnie zajmowała go sztuka, co udało mu się zaszcześcić także Iwaszkiewiczowi. Taki styl odbioru był poniekąd także stygmatem minionej epoki, do której obaj, mimo świadomości awangardy, duchowo przynależeli.

Iwaszkiewicz, przy okazji pisania o tekstach Herberta poświęconych sztuce, wyraził, co jest jego zdaniem najważniejsze przy opisie malarstwa:

Pisać o malarstwie nie jest łatwo. Dać w słowach jaki taki odpowiednik dzieła plastycznego, nie zagubić się w szczegółach malarskiej anegdoty, mówiąc

<sup>12</sup> R. INGARDEN: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1968.

<sup>13</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 90.

<sup>14</sup> *Portret młodego artysty. Listy Józefa Rajnfelda do Jarosława Iwaszkiewicza 1928–38. Z notatkami adresata wydane przez Pawła Hertza i Marka Zagańczyka*. Warszawa 1997, s. 11.

o walorach czysto plastycznych — na to trzeba nie tylko rozumieć przedmiot, o którym się pisze, ale także znać wartość i donośność słowa. Niewielu jest dziś takich pisarzy, którzy potrafią połączyć te dwie umiejętności. Przy tym — a to jest najważniejsze — trzeba umieć odczuć wrażenia owego drugiego dna, owego działania się czegoś poza płaszczyzną obrazu, bez czego nie istnieje żadne wielkie malarstwo, od Giotto do Picassa<sup>15</sup>.

Właściwie tekst ten wyjaśnia wszystko. Prawie zawsze celem opisu jest doszukanie się głębszego sensu w przedstawianym dziele. Służy temu intertekstualne zakotwiczenie przedstawionych treści w płaszczyźnie filozoficznej czy wręcz metafizycznej. Pisarz wielokrotnie roztrząsał w swoich tekstach pisanych fenomen sztuki, owo pytanie o wielkość malarstwa. Miał świadomość zastosowanych środków formalnych składających się na kompozycję obrazu i efekt finalny. Analizy obrazów zawarte w *Podróżach do Włoch* dowodzą tego. Jednocześnie jednak odczuwał trudną do sprecyzowania specyfikę niektórych płócien, ich moc oddziaływania estetycznego na siebie, której sam się dziwił i nie potrafił zdefiniować, jaka jest jej przyczyna.

Niewytłumaczalny czar, jaki mają dla mnie *Coquelicots* Moneta, jest jedną z najgłębszych tajemnic sztuki. Zresztą nie tylko ja ulegam temu czarowi. Siedziałem dzisiaj przed tym obrazem z pół godziny i widziałem, jak przyciągał, jak wciągał ludzi. Z tych tłumów, które dziś tam były, co i raz ktoś, jak gdyby ciągnięty magnesem, zbliżał się do tego obrazu. I zamierał. Tak samo nie rozumiejąc tego obrazu, jak ja go nie rozumiem. Dlaczego ta osoba w głębi tak olbrzymia? A właściwie jest repliką tej z pierwszego planu, tej z zieloną parasolką<sup>16</sup>.

Istnienie owego „niewytłumaczalnego czaru” nie było uzależnione ani od tematyki obrazu, ani od reprezentowanej przez niego formacji stylowej. O freskach Gozzoli w San Gimignano Iwaszkiewicz pisze:

Właśnie to jest może najważniejsze w tym malarstwie, że jest to przeniesienie codziennego życia na fresk, a jednocześnie zawarta w nim jest jakaś inna treść, zamknięte jakieś niedostępne życie. Malarstwo to było mocno związane z życiem. Takie typy, jakie są u Benozza Gozzoli, widzi się do dziś dnia na ulicach San Gimignano, w każdej chwili można spotkać zupełnie takich samych ludzi, jak ci, co towarzyszą św. Augustynowi, są oni namalowani realistycznie, zupełnie nie są przemienieni, nie są zrobieni na słodko, bynajmniej nie przeanieleni, są prawdziwymi ludźmi, a jednak zachodzi tu jakaś idealizacja, jest coś, co się dzieje we wnętrzu tych ludzi i coś, co się dzieje za płaszczyzną obrazu. Zdaje mi się, że to jest największe, co może być w malarstwie, oczywiście

<sup>15</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983, s. 131.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 504.



w dawnym malarstwie, [...] po tym się poznaje dobry obraz, że jest jakaś akcja poza płaszczyzną obrazu<sup>17</sup>.

Iwaszkiewiczowski opis doznania niezwykłości preferowanych przez niego dzieł można przyrównać do dociekań fenomenologicznych, których celem jest uchwycenie istoty tego, co dane jest w doświadczeniu estetycznym. Esencji tych dzieł nie można zdefiniować. Ma ona charakter intencjonalny i metafizyczny. Podobne doznania są udziałem jego książkowych bohaterów. Opis kontemplacji *Jaskółek* Maneta w *Pasjach błędnierskich* jako żywo przypomina własne doświadczenie sztuki opisane przez Iwaszkiewicza.

Zamoyłło ujrzał coś niespodziewanego w płótnie, jakąś nową wieczność, inną od zaświatów Correggia, wieczność smutną i zgaszoną, jaka zapewne jest udziałem zamyślonych młodych umarłych. Wieczność niedojrzałą, niedostępną dla niego, starca. Cały migdałowo-szary pejzaż i przelot jaskółki, i zamyślenie pań, gubiły się w innym znaczeniu. Odczuł wyraźnie to inne znaczenie, którego symbolami tylko były pejzaże i obrazy<sup>18</sup>.

Odtworzona w obrazie sytuacja zostaje odebrana przez Zamoyłłę/Iwaszkiewicza jako transcendentna, nieprzynależna do niego w swej bytowej realności. Tego typu doznania pojawiają się niemal we wszystkich, pogłębionych wypowiedziach pisarza o sztuce, a raczej o dziełach, które są mu bliskie — szukać w sztuce poprzez świat realny wyrazu niewyrażalnego, uporczywie dążyć w poszukiwaniu tajemnicy, jednocześnie wiedząc, że pozostanie nieodkryta, a cel nieosiągalny. Jest to poszukiwanie sensów metafizycznych, szczególnie nasilone w twórczości pisarza w latach 30. Powstają wówczas jedno z najwybitniejszych utworów poetyckich, inspirowane malarstwem, zawarte w tomie *Inne życie* (1938). Należą do nich przede wszystkim wiersze: *Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną*, *Quintin Matsys*, *Breughel*, *W Orvieto*. Wiersze malarskie zawarte w *Innym życiu* poprzez obraz odwołują się do spraw najważniejszych dotyczących ludzkiego istnienia, jak doświadczenie metafizyczne, sens sztuki, poczucie tożsamości kulturowej. Sztuka jest w tym ujęciu płaszczyzną pośredniczącą, za sprawą której ma się dokonać egzemplifikacja transcendencji, tak bardzo wówczas pożądanej przez pisarza.

Kontemplacja przedmiotów, przejawów zewnętrznego bytu odsłania ich ukrytą istotę, prawdziwą treść. Jednak drogą do niej jest zmysłowy zachwyt. Obcowanie z pięknem — intuicyjne, na płaszczyźnie intelektualnej, emocjonalnej, zmysłowej — przynieść może ukojenie i metafizyczną satysfakcję. Przy okazji opisu dzieła Barna di Sieny sformułował pisarz istotny dla siebie sekret malarstwa, bodaj czy nie najważniejszy: „Wyraża ono rzeczy niewypowiedzia-

<sup>17</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ludzie i książki*. Warszawa 1983, s. 47.

<sup>18</sup> IDEM: *Pasje błędnierskie*. Warszawa 1956, s. 128.

ne, przy pomocy przedmiotów drugorzędnych, nieważnych”<sup>19</sup>. I to wydaje się być Iwaszkiewiczowskim sensem sztuki i kluczem do estetycznych wzruszeń.

---

<sup>19</sup> Iwaszkiewicz powołuje się tu na słowa Alberta Gleizesa zawarte w książce *La forme et l'histoire*; J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii*.... s. 23.

Aleksandra Gieldoń-Paszek

### **Searching for the Third Sense About the Interference of Arts in the Works of Jarosław Iwaszkiewicz**

#### **Summary**

In the works of Jarosław Iwaszkiewicz various forms of art (especially musical and visual arts) often co-exist. The interference of arts, in this case, is limited to the formal experiments (regarding eg. musicality of a poem, or lexical devices which serve the purpose of language visualisation), and it becomes a method of searching for the more profound sensations in visual arts, which results in discovering new senses through art. Adopting Roland Barthes's terminology, this process may be defined as an attempt to determine an open sense — the so called third sense. In case of Iwaszkiewicz's works, most often this sense is of metaphysical nature.

Александра Гелдонь-Пашек

### **В поисках третьего смысла О явлении интерференции искусств в творчестве Ярослава Ивашкевича**

#### **Резюме**

В произведениях Ярослава Ивашкевича часто обнаруживается сосуществование различных видов искусства, особенно музыки и визуального искусства. Интерференция искусств в данном случае сводится к формальным экспериментам (например, в области музыкальности стиха или лексических приемов, призванных визуализировать язык), а также становится методом поиска в произведениях изобразительного искусства более глубоких переживаний, ведущих к открытию искусством новых смыслов. Пользуясь категорией Ролана Барта, это вписывается в попытки определения открытого, т.н. «третьего» смысла. В творчестве Ивашкевича этот смысл чаще всего имеет метафизическую природу.

